



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Mediales Tun und unheimliche Zeitdiagnostik: 'X Wohnungen': Theater in privaten Räumen

Witt, Sophie

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-170006>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Witt, Sophie (2018). Mediales Tun und unheimliche Zeitdiagnostik: 'X Wohnungen': Theater in privaten Räumen. *Figurationen : Gender, Literatur, Kultur*, 1/2018:51-69.

Mediales Tun und unheimliche Zeitdiagnostik

X Wohnungen: Theater in privaten Räumen

Sophie Witt

Im Januar 2018 veranstaltet das Berliner HAU (Hebbel am Ufer) den Schwerpunkt *Spy on Me*. In unterschiedlichen Performances und Diskussionen geht es, so die Ankündigung, um die Überwachung und Kontrolle unserer intimsten Daten durch Google & Co; um die „Effekte[] der Überwachung auf unser Selbst und die Gesellschaft“ und um den „Einfluss der Kultur der Digitalität und der Macht von auf Big Data basierenden Analysemethoden und ihre[] politischen und ökonomischen Konsequenzen“.¹ Die Texte der begleitenden Zeitschrift verschreiben sich der Suche nach kreativer Selbstermächtigung und Selbstbestimmungskonzepten; und es leuchtet ein, dass gerade die Performancekunst diese zur Verfügung zu stellen und auszutesten vermag. Nichtsdestotrotz entspringt auch in *Spy on Me* die Rede von Digitalität und Big Data-Macht letztlich dem gängigen „Gefährdungsdiskurs, welcher Privatheit als wertvolle, aber schwindende Ressource erscheinen lässt, und vor allem die informationelle Dimension von Privatheit in den Blick rückt.“² Gegenüber dem Schreckgespenst eines ‚gläsernen Menschen‘³ wird der Schutz der Privatsphäre beschworen, um die Grenze zu ziehen und zu verteidigen „zwischen einem System des Missbrauchs und einem System, das die Freiheit fördert und schützt.“⁴

1 HAU (2018a), 3.

2 Beyvers u. a. (2017), 1 f.

3 Vgl. Wehrle (2015), 227; Lehnert (1999); Lück (2013).

4 HAU (2018a), 22.



Abb. 1: HAU-Avatare. Aus: HAU (2018).

Abb. 2: Plakat *Spy on Me*. Aus: HAU (2018).



Doch schaut man sich die Fotostrecke mit den HAU-Avataren an (Abb. 1), verkantet sich die Opposition von zu schützender Privatheit und übermächtiger Digitalität mit einer anderen: „Keep it real“, ist der Slogan (Abb.2). Gegenübergestellt wird der Virtualität der Cyberwelten eine Wirklichkeit, die nicht bloß *erscheint*. Was hat es mit dieser Verbindung von ‚Privatem‘ und ‚Realem‘ auf sich? Und inwiefern stellt ausgerechnet das Medium des Theaters – das sich in seiner langen Geschichte mindestens so häufig auf *Verstellungskunst* beruft – die Möglichkeit zur Verfügung, dieses Private zu befragen?

Theater in privaten Räumen

Das aktuelle HAU knüpft hier an Altes an; anderes Jahrzehnt, andere künstlerische Leitung: Matthias Lilienthals *X Wohnungen*. Das *site specific project* produziert Theaterparcours mit einer bestimmten Anzahl an Mini-Inszenierungen, die Bedeutung und Rezeptionsweisen aus Raum – hier: aus privaten Räumen/Innenräumen – generieren. Was sich in den kommenden Jahren als wahrer „Exportschlager“⁵ erwies, entstand laut Lilienthal aus einer Sehnsucht nach Authentizität und Unverstelltheit im Gegensatz zur Verstellung konventionellen Sprechtheaters.⁶

5 Behrendt (2008), o. S.

6 Vgl. Lilienthal (2003), 9.

*Die Arbeit in Privatwohnungen bietet den Künstlern neue Erzählkontexte. Die Geschichten konstruieren sich anders. Sie entwickeln sich aus der Wohnung, aus der Einrichtung der Wohnung, aus der Reaktion eines Regisseurs oder Dramaturgen oder Schauspielers auf die Wohnung.*⁷

Meine eigenen Erinnerungen an Juni 2004 sind ehrlich gesagt vage. Dank digitalem Zeitalter setzt sich ein Bild zusammen: *X Wohnungen Berlin 2004 – Theater in privaten Räumen, Tour 2 Lichtenberg*.⁸ Unterwegs mit der S-Bahn in den Berliner Osten, Vorlust und etwas Unbehagen.

*X Wohnungen. Treffpunkt Nöldner Bistro am Nöldnerplatz. Wo das ist, sagt uns die Karte [...]. Ein Katzensprung vom Friedrichshain, andere Welt, ein Strich DDR, unverwässert fast, noch dazwischen, direkt vorm Ostkreuz. Im Fenster hängt eine lädierte junge Boxerin, HAU, Hebbel am Ufer, Außenstelle Lichtenberg. X Wohnungen und sieben Mal Theater. [...] Zu zweien begeht man das Privat-Theater, die Heim-Bühnen.*⁹

Kurzer Fußmarsch, Autoshuttle, langer Fußmarsch, Hitze, wieder Fußmarsch. Wohnungen, Familien, oder auch nicht – eine hieß offenbar Blum, eine andere Matthes: „Schuhe ausziehen, ins Wohnzimmer bitte. Viele Aquarien hier“ – „ein älteres Ehepaar, Schuhe ausziehen bitte, auf die Couch bitte, nicht den Kopf an der Lampe anstoßen.“¹⁰ Eine Frau zeigt sehr viele Fotos und redet ebenso viel. Zwei Wohnungen sind leer.

*Letzte Wohnung. Das Bühnenbild: Zementsäcke, Steine, ein Tischgrill, Würste, Fleisch darauf, es richt [sic] würzig, zwei Campingstühle daneben, dumpfes, abstoßendes Gebrüll erfüllt den Raum. Ein Mann in Maurerkleidung, mit nacktem Oberkörper, tätowiert, beginnt, die Tür zuzumauern. Stein auf Stein. An der Wand kauert auf einem Stein ein Huhn. Das Huhn ist echt. Das Gebrüll geht weiter, wir stehen etwas verschüchtert am Fenster, vor das eine Jalousie gezogen ist. Dann ist die Tür zugemauert. Der Mann nimmt sich ein Hähnchenstück vom Grill, setzt sich nach getaner Arbeit hin. Irgendwann verstummt das Gebrüll. Wir warten. Nichts geschieht, der Mann sitzt, isst. Dann kapieren wir: Wir müssen zum Fenster raus, Jalousie hochziehen, davor Stiegen, wir gelangen in den Garten, kommen durch den Keller zum Eingang zurück.*¹¹

2005 dann die Fortsetzung in Schöneberg und im Märkischen Viertel, 2008 in Neukölln, u. a. mit andcompany&Co, die heute dem digitalen *Spy* nachgehen;¹² kein Osten, trotzdem Fremdes.

Insenziert als Parcours, den die Zuschauer als Flaneure zwischen einzelnen Spielorten in privaten Wohnungen und an öffentlichen Orten zurück-

7 Lilienthal (2003), 9.

8 Siehe HAU (2004).

9 Knörer (2004), o. S.

10 Knörer (2004), o. S.

11 Knörer (2004), o. S.

12 Siehe HAU (2008) bzw. HAU (2018b).

*legen, werden die Realitäten des städtischen Raums Teil des Projekts. Die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatem, zwischen Realität und Inszenierung verwischen.*¹³

13 raumlabor berlin (2005).

14 Vgl. Ehnes (2015), 166 f.

15 Siehe Siemes (2010).

16 Siehe Fast Forward Festival 2 (2015).

17 Schultze/Wurster (2003), Klappentext.

18 Schultze (2003), 13 bzw. 15.

19 Vgl. Wallraff (1985).

20 Schultze (2003), 15.

21 Schultze (2003), 16.

22 Keckeis (2017), 25.

Seither – natürlich nicht zuletzt dank digitaler Vernetzung: *Apartmentos Equis*, Caracas 2006¹⁴, *X-Homes*, Johannesburg 2010¹⁵, *X Apartments*, Athen 2015;¹⁶ außerdem Wien, São Paulo, Warschau, Istanbul, Mannheim, Beirut.

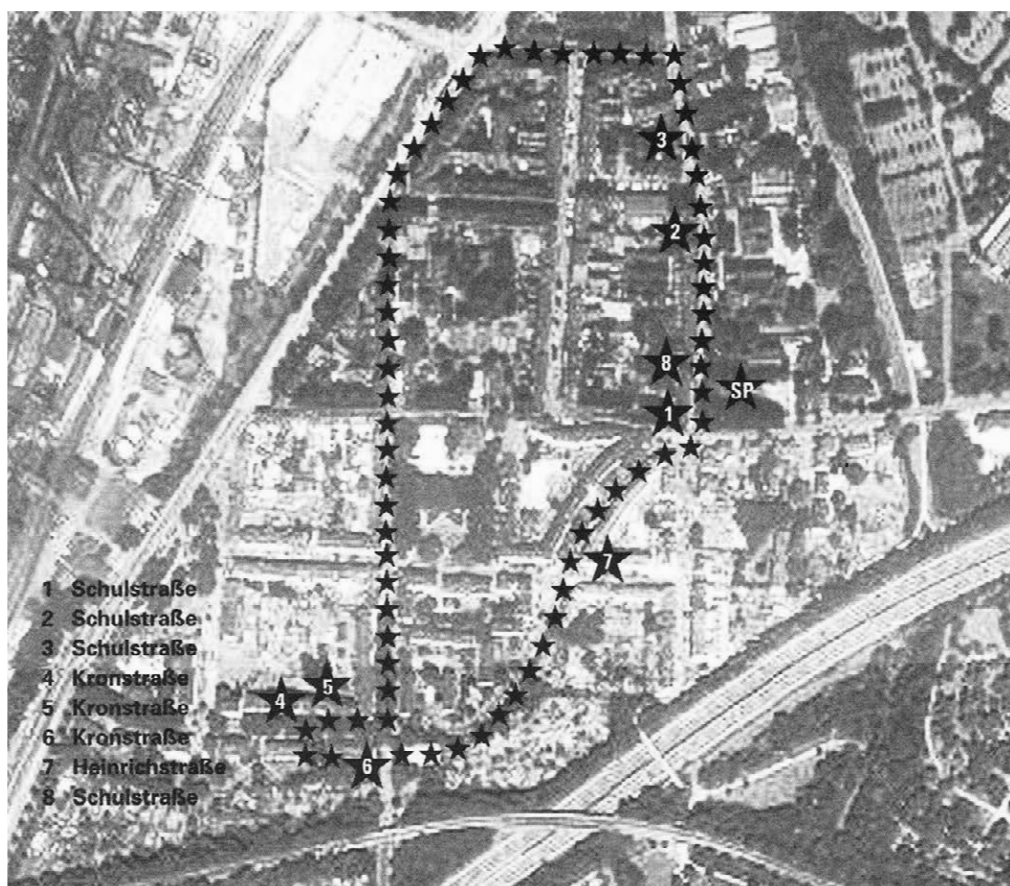
Civitas

X Wohnungen entstand ursprünglich im Rahmen von *Theater der Welt 2002* in Duisburg: „35 Künstler aus Europa, Kanada und Argentinien schufen Mini-Inszenierungen und Installationen in Privatwohnungen, die auf einem Rundgang durch die Viertel Duissern, Marxloh und Bruckhausen besichtigt werden konnten.“¹⁷ Im Duisburger „Milieu“ ging es um eine „Suche nach Realität im privaten Raum“.¹⁸ Die sogenannten Problemviertel Bruckhausen und Marxloh (Abb. 3 u. 4) boten dafür gute Schauplätze, sind sie doch – einschlägig seit Günter Walraffs Undercover-Rechercheaufenthalt als ‚türkischer Arbeiter‘ Ali für *Ganz unten* (1985)¹⁹ – Projektionsfläche für die Sehnsucht, „direkten Zugang zum Arbeitermilieu“ zu erhalten.²⁰

*Das Theater hat in den letzten Jahren [...] die Lust an ‚sozialen Realitäten‘ aufgenommen und mit popularisiert; in diesem Zusammenhang wird oft mit einer Mischung aus sozialengagierter Bewegtheit, Mitleid und Voyeurismus gespielt, deren Hintergrund mitunter ein reaktionäres Klassenbewußtsein unsrer Zeit ist: vor einer kulturellen bzw. intellektuellen Folie werden in Biographien von Menschen, die anderen sozialen Systemen angehören, menschliche Qualitäten wie Unschuld, Naivität und Ursprünglichkeit hineinprojiziert. Wie leere Schwämme saugen wir Bildungsbürger diese ‚Realität‘ auf, die es womöglich in der Form, wie wir sie uns manchmal vorstellen oder wie wir sie sehen wollen, gar nicht gibt.*²¹

X Wohnungen nimmt dabei den gängigen Zusammenhang von Raum und Privatheit auf und stellt „Privatheit als Kontrolle persönlicher Informationen und als Regulierung des Zugangs zum Selbst“²² zur Disposition.

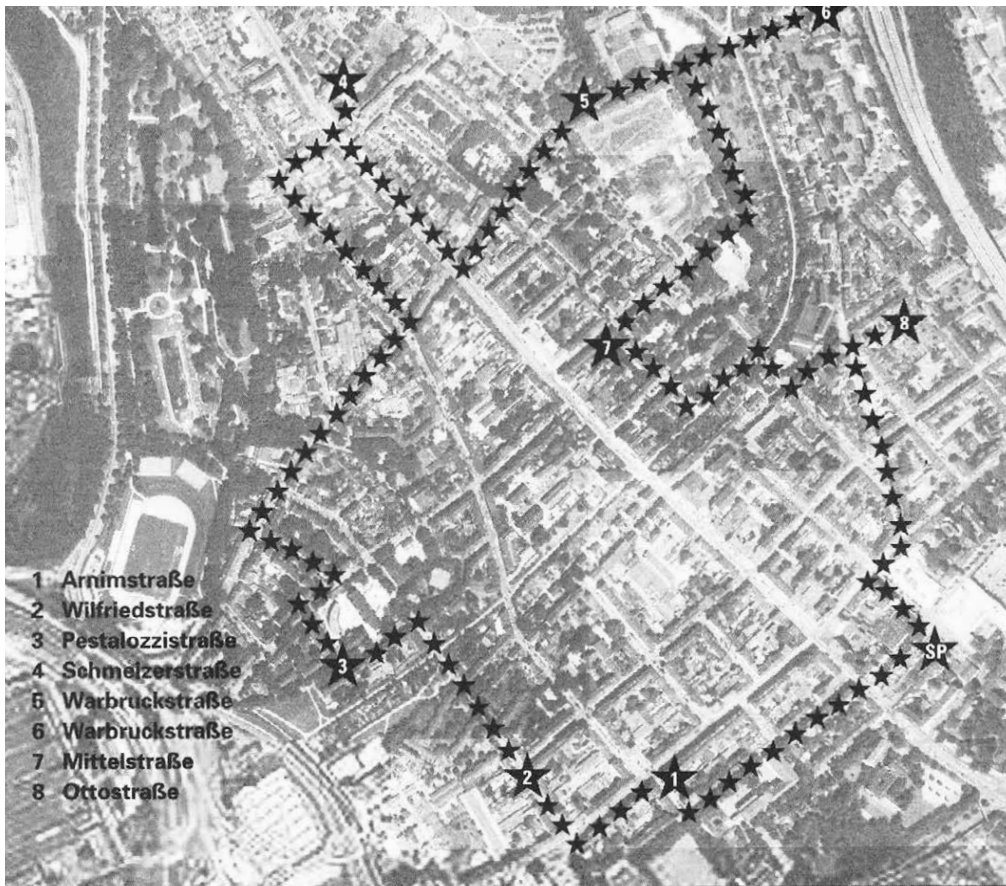
Noch bevor der Zuschauer einen Blick auf Wohnungskunst und -theater geworfen hat, [...] [abnt er], daß er, obschon mitten in Deutschland, als bürgerlicher Kunst- und Kulturkonsument in einem fremden Land gelandet ist. Es präsentiert sich ihm wie eine Ausgrabung, ein gehobener Schatz – samt seiner Ausländerquote von 55 Prozent, hoher Arbeitslosigkeit,



TOUR II: BRUCKHAUSEN

Startpunkt -> W 1: Gehen Sie Richtung Schulstraße zur Nummer 62: im Erdgeschoß gibt es zwei Installationen zu sehen, schauen Sie sich nur die auf der linken Seite an. W 1 -> W 2: Wenn Sie Wohnung 1 verlassen haben gehen Sie nach links, die Wohnung 2 ist ebenfalls in der Schulstraße (Nr. 40, 3. OG). W 2 -> W 3: Gehen Sie die Schulstraße weiter hinauf; Wohnung 3 hat die Hausnummer 28a (1.OG). W 3 -> W 4 und 5: Gehen Sie die Schulstraße weiter, biegen Sie nach links in die Eilperhofstraße, dann in die übernächste Straße links, die Kaiser-Wilhelm-Straße, bis Sie an die 3-fach-Kreuzung Kaiser Wilhelm Str. /Edithstr. /Bayreuther Str. gelangen; gehen Sie die Bayreuther Straße hinunter, Sie überqueren die Dieselstraße, die Heinrich-Heine-Straße und erreichen dann die Kronstraße; biegen Sie rechts in die Kronstraße ein und gehen Sie zur Hausnummer 11: Hier sind die Wohnungen 4 und 5 zu sehen. W 5 -> W 6: Wenn Sie die Wohnungen 4 und 5 verlassen haben, liegt die Wohnung 6 links auf der gegenüberliegenden Straßenseite vor Ihnen (Kronstraße 20; 1. OG). W 6 -> W 7: Wenn Sie aus der Wohnung 6 herauskommen, gehen Sie nach rechts; die Kronstraße geht ab der nächsten Kreuzung in die Ottokarstraße über; folgen Sie dieser bis zur nächsten Kreuzung (Ecke Heinrichstraße); an dieser Kreuzung, in der Heinrichstr. 37, liegt im 2. OG die Wohnung 7. W 7 -> W 8: Gehen Sie zurück auf die Ottokarstraße und folgen Sie dieser weiter, bis Sie zur Dieselstraße gelangen; schräg rechts vor Ihnen liegt wieder die Schulstraße; folgen Sie dieser und gehen Sie wieder zur Hausnummer 62 (gleicher Eingang wie Wohnung 1): im Erdgeschoß rechts liegt die Wohnung 8. W 8 -> Startpunkt: Haben Sie die Wohnung 8 verlassen, liegt vor Ihnen der Startpunkt.

Abb. 3: Tour II: Bruckhausen. Aus: Schultze/Würster (2003), 66.



TOUR III: Marxloh

Startpunkt -> W 1: Gehen Sie nach rechts bis zur Weseler Str., dann links und wieder rechts in die Straße Am Grillopark, nächste rechts, wieder links in die Grillostr., die nächste rechts in die Arnimstr.: Wohnung 1 im Haus Nr.1 /1 OG. W 1 -> W 2: gehen Sie nach rechts und biegen Sie in die Kaiser-Wilhelm-Str. nach links, dann nach rechts: Wilfriedstr. 9. W 2 -> W 3: Gehen Sie nach links und biegen Sie links in die Diesterwegstr., dann rechts in die Pestalozzistr. bis zum Ende: Pestalozzistr. 18. Gehen Sie durch den Hofeingang, der Eingang befindet sich im Hof, die Wohnung liegt im 2 OG. W 3 -> W 4: Gehen Sie in die Pestalozzistr. nach rechts, dann rechts in die Wiesenstr. Biegen Sie in die dritte Straße (Dahlstr.) links ein, dann rechts in die Vorholtstr., überqueren Sie die Weseler Str., um dann links die Schmelzerstr. zu erreichen. Auf der rechten Seite befindet sich Wohnung 4, die Sie durch den Hofeingang erreichen. W 4 -> W 5: Gehen Sie zurück zur Weseler Str., dort nach links bis zur J.-Birck-Str. In diese einbiegen, nächste rechts bis zur Warbruckstr. Diese nach links weitergehen bis zur Hausnummer 41. Dort befindet sich Wohnung 5. W 5 -> W 6: Wenn Sie aus der Wohnung 5 herauskommen, gehen Sie nach links: Warbruckstr. 68. W 6 -> W 7: Gehen Sie auf der Warbruckstr. zurück bis zur Elisenstr. Biegen Sie dort ein, folgen Sie der Straße, dann heißt die Straße Marienstr. Hinter der Mittelstr. sehen Sie auf der linken eine Toreinfahrt und die Fahne. Gehen Sie in den Hinterhof. W 7 -> W 8: Zurück auf die Marienstr. Nach rechts in die Mittelstr.; Gehen Sie den Weg rechts an der Kirche vorbei bis zur Sandstr., dort wieder rechts bis zur Ottostr. In diese links einbiegen und bis zur Hausnummer 48 auf der rechten Seite. Hier befindet sich Wohnung 8 im EG.

Abb. 4: Tour III: Marxloh. Aus: Schultze/Wurster (2003), 98.

*schweren Umweltbelastungen und Gesundheitsgefährdungen, Abwanderung der Bevölkerung, Wohnungsleerstand, kaputtem oder noch krepierendem Einzelhandel. Schon nach einem halben Bruckhausen-Rundgang kann er sich das an den Fingern abzählen. Ein beschauliches Anti-Idyll, bemerkenswert abgefickt und trostlos, mit dem verglichen jedes ostdeutsche Provinzindustriekaff optimistisch proper wirkt.*²³

Deutlich wird, dass *Theater in privaten Räumen* – anders als der Titel vermuten lässt – sich nicht vollständig dem Privaten verschreibt, sondern dabei nach einem Begriff des *Öffentlichen* sucht bzw. sich an der Opposition von ‚Privatheit‘ und ‚Öffentlichkeit‘ abarbeitet.²⁴ So nennt Lilienthal Richard Sennetts *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds* (*The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, 1990) als theoretischen Hintergrund des Projekts.²⁵ Wenn Lilienthal beklagt, wir lebten in „effektiv organisierten Ghettos“, und *X Wohnungen* als Versuch versteht, „aus eben diesen Alltagshettos auszubrechen“, dann nimmt das Sennetts berühmte These von *The Fall of Public Man* (1977) auf.²⁶ Sennett kontextualisiert darin seine damalige Gegenwart als Resultat einer mit dem 18. Jahrhundert einsetzenden Verdrängung des öffentlichen Lebens und beklagt dies als *Tyrannie der Intimität*: Hinwendung zum eigenen Selbst, Errichtung der Institution der bürgerlichen Familie und des privaten Wohnraums als Schutzwälle und Rückzugsräume.²⁷ An diese ideengeschichtlich und gesellschaftskritisch (re-)konstruierte Verfallserzählung knüpft *Civitas* direkt an, liest den Stadtraum und die Stadtgeschichte ästhetisch, architekturgeschichtlich, sozialpsychologisch. Der Rückzug in private Schutzzonen, „*émigration intérieure*“²⁸, habe die europäischen und nordamerikanischen Städte verödet und trivialisiert zurückgelassen; verloren gegangen sei die Stadt als „Schauplatz des Lebens“, dem Auge und den Sinnen zugänglich, Erfahrungsraum für die unterschiedlichen Belange menschlichen Lebens.²⁹ Dieses Programm nimmt Lilienthals Projekt auf, wenn es darum geht, „einen direkten Bezug zu unserer alltäglichen Lebenswirklichkeit und deren vielfältigen Erscheinungsformen herzustellen“;³⁰ wenn gefragt wird, „wie Leben in verschiedenen urbanen Einheiten aussieht und wie es sich vermittelt“.³¹

Ein Beispiel: Anna Viebrock (Zürich) und Hans Peter Boeffgen (Frankfurt a. M.) realisieren eine Mini-Inszenierung in der Wohnung der Familie Özdemir (Abb. 5), während der „alle das [machen], was sie sonst auch machen würden: Dennis sitzt am liebsten am Computer, Kerim spielt gerne Fußball [...]. Auch Melissa hat das gemacht, was sie immer macht: Leute anquatschen.“³² Nachdem die Besucher in einem Vorraum

23 Behrendt (2003), 59.

24 Für eine umfassende Kontextualisierung von *X Wohnungen* innerhalb des Gegenwartstheaters vgl. Wehrle (2015), bes. 303-335.

25 Vgl. Lilienthal (2003), 11; Sennett (1991).

26 Lilienthal (2003), 11; vgl. Sennett (1977).

27 Vgl. Sennett (2008), 37-52; passim; Wehrle (2015), 224-226.

28 Sennett (1991), 44 f.; passim.

29 Sennett (1991), 12 f.

30 Schultze (2003), 18 f.

31 Lilienthal (2003), 11.

32 Schultze/Wurster (2003), 74 f.

Schulstr. 28a, 47166 Duisburg; bei Familie Özdemir



Abb. 5: Mini-Inszenierung bei Familie Özdemir.
Aus: Schultze/Wurster (2003), 72.

gewartet haben und durch eine Deckenluke hereingebeten wurden, führt eine der Töchter schweigend durch die Wohnung, zeigt Interieur, Bewohner und Haustiere; nach fünf Minuten ist der Besuch vorbei, die Gäste werden verabschiedet. Indem sie es öffentlich macht, verweist die Inszenierung *ex negativo* auf das Private als die ‚eigenen vier Wände‘, die sich durch „eingeschränkte Zugänglichkeit“ und „Kontrolle durch einen bestimmten Personenkreis“ auszeichnen und vom öffentlichen Raum unterscheiden.³³ Dabei unterstreicht die performative Ausstellung der Alltagshandlungen, dass die Wohnung als ‚eigene vier Wände‘ ein „institutionalisierter Raum des Privaten und Intimen“³⁴ ist, der sich nicht nur *architektonisch* definiert, sondern durch *Handeln* allererst hergestellt wird:

*Privates Leben ist keine Naturlatsache. [...] Es gibt nicht ‚das‘ private Leben mit ein für allemal festgelegten Schranken nach außen; was es gibt, ist die – selber veränderliche – Zuschreibung menschlichen Handelns zur privaten oder zur öffentlichen Sphäre. Privates Leben zieht seinen Sinn aus der Differenz zum öffentlichen Leben, und seine Geschichte ist vor allem die seiner Definitionen.*³⁵

Im Einklang mit jüngeren Privatheitsdiskussionen verabschiedet X *Wohnungen* damit die strikte Sphärentheorie und denkt ‚Privatheit‘ und ‚Öffentlichkeit‘ als kollektive, aber auch subjektive Konstitutionsleistung³⁶ – und damit die Möglichkeit der Permeabilität und Veränderlichkeit von ‚Privatem‘ und ‚Öffentlichem‘.

Die Anknüpfung an Sennett erfolgt dabei unter den Vorzeichen des oben erwähnten „Gefährdungsdiskurses“: Zielpunkt des Rückeroberungsunternehmens, das *Civitas* darstellt, ist eine *Kultur der Unterschiede*,

33 Keckeis (2017), 43 f.

34 Keckeis (2017), 45; zu dem Terminus s. Löw (2001), 170.

35 Prost (1993), 17; zitiert nach Wehrle (2015), 223.

36 Vgl. Beyvers (2017).

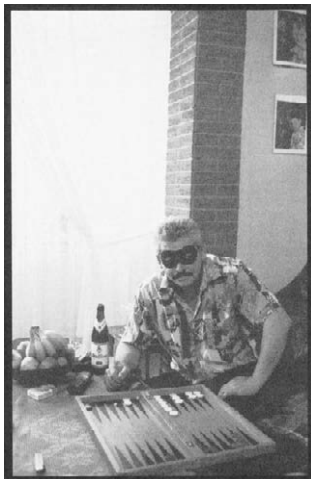


Abb. 6: Mehmet Özdemir;
Foto: Sven Lison. Aus:
Schultze/Wurster (2003),
76.

Abb. 7: Anja Özdemir;
Foto: Sven Lison. Aus:
Schultze/Wurster (2003),
77.

die eine Stadt (Idealtyp ist hier New York) sicht- und erfahrbar machen könne. Es geht Sennett um die Multiplizität „narrativer Räume“ – Räume, die mit Erzählungen angefüllt und dadurch „vermenschlicht“ sind³⁷ – und um deren „Preisgabe an die Außenwelt“;³⁸ d.h. darum, nicht mehr nur das ‚Innere‘ und seine Abbildung im Privatraum als „Ort der Wahrheit“ zu verstehen³⁹, sondern solche ‚Wahrheiten‘ neuerlich – und zwar öffentlich – erfahrbar zu machen. Sennetts *Flesh and Stone* (1994)⁴⁰ hätte *X Wohnungen* die Brücke liefern können, den stadtgeschichtlichen und sozialpsychologischen Befund von *Civitas* als explizite theaterästhetische Gegengeschichte zu formulieren. Sennett schreibt hier abermals an gegen die „Verarmung der Sinne“, in einer „Geschichte der Stadt, die durch die körperliche Erfahrung der Menschen hindurch erzählt werden soll: wie Frauen und Männer sich bewegten, was sie sahen und hörten, die Gerüche, die in ihre Nase drangen, was sie aßen, was sie trugen, wann sie badeten, wie sie sich liebten“.⁴¹ Es ist diese Sehnsucht, der *Tyrannie der Intimität* ein Ende, die Anderen und damit sich selbst (wieder) quasi-körperlich erfahrbar zu machen, mit der *X Wohnungen* – allerdings durchaus ironisch-kritisch – spielt.

Denn, wie auch Eva Behrendt diskutiert, wären ‚die Özdemirs als mediales Erlebnis‘ nah am „Sozialkitsch“ und von gängigen Reality-TV-Formaten wenig unterschieden, würde die Inszenierung nicht beständig auf ihre Theatralität, d.h. auf ihr *mediales Erscheinen* verweisen.⁴² Während ihrer Handlungen tragen die Özdemirs Masken und verfremden das vordergründig Alltägliche (Abb. 6 u. 7); zudem dreht die Inszenierung die voyeuristische Schauanordnung um: „Ich fand wichtig, daß die

37 Sennett (1991), 242-245; passim.

38 Sennett (1991), 168; passim.

39 Sennett (1991), 50.

40 Vgl. Sennett (1995).

41 Sennett (1995), 21.

42 Vgl. auch Behrendt (2003), 64.

Abb. 8: Christian Balke, Besucher, Marijana Mujan; Foto: Sven Lison (oben); Sven Heier (unten). Aus: Schultze/Wurster (2003), 41.



Besucher angegaßt werden, nicht die Bewohner. Daß sie für ihre Neugier, eine Wohnung sehen zu wollen, ein bißchen was bezahlen müssen. Sie waren die Zootiere. Diese Umkehrung fand ich wichtig“, beschreibt Boeffgen. Während die Masken den ‚Darstellern‘ Schutz bieten, liegt das Unbehagen bei den Besuchern, die als „typisch schwarz gekleidete Theaterbesucher [...] froh [waren], als sie wieder draußen waren.“⁴³ Wenn also *X Wohnungen* etwas ‚erfahrbar macht‘, dann, dass diesseits des Medialen keine direkte ‚Dokumentation‘ möglich ist, d. h. keine wie auch immer geartete „Vermittlung eines bereits vormedial existenten Privaten“⁴⁴ – das gilt für Reality-TV und Theater gleichermaßen. Wo immer Privates medial öffentlich wird, verwischt im selben Zuge die Grenze zwischen ‚Sein‘ und ‚Schein‘.

Im Duisburger Projekt ist das ironische Spiel mit der Inszenierung besonders in den Wohnungen aus dem ‚Migrantenmilieu‘ virulent – den Wohnungen der ‚besonders Anderen‘, denen reflexartig unterstellt wird, in erhöhtem Maße ‚narrative Räume‘ zu sein, ‚viel zu erzählen‘.⁴⁵ So zum Beispiel in der fünften Wohnung des Parcours durch Duisern (Abb. 8), inszeniert von Bobo Jelčić und Nataša Rajković (Zagreb):

Eine Geburtstagsfeier bei kroatischen Einwanderern. Sie bieten ihrem Gast kroatische Wurst und Slibowitz an, verwickeln ihn in eine Unterhaltung über Heimat und Verfolgung. Bobo greift zur Gitarre, alle singen

⁴³ Schultze/Wurster (2003), 77.

⁴⁴ Grimm/Krah (2014), 5.

⁴⁵ Vgl. Schultze/Wurster (2003), 79.



Abb. 9: Raum-Video-Installation *Mustafa*;
Foto: Sven Lison.
Aus: Schultze/Wurster
(2003), 69.

mit. Und als der Gast beginnt, sich richtig wohl zu fühlen – er lässt sich ein zweites Gläschen von dem guten Slibowitz einschenken und singt mit – ist alles vorbei: Die Zeit ist um. Fünf Minuten Wirklichkeit – nicht länger, nicht kürzer –, und plötzlich wird klar, daß alles inszeniert ist, eine fast alltägliche Situation. Der Gast ist ein Theaterzuschauer, der seinen Part mitgespielt hat, ohne es zu merken. Fünf Minuten herausgeschnittene Wirklichkeit aus dem Leben kroatischer Duisburger.⁴⁶

Oder in der Arbeit *Mustafa* von Uwe und Gert Tobias (Köln), die Videos zeigt, die der türkischstämmige Jugendliche Mustafa Tazeoglu aus Marxloh während zwei Wochen mit seiner Handycam gefilmt hat: Alltagsszenen, Familie, Freunde, Klischeevorstellungen vom ‚türkischen Leben‘. Die Videos werden jedoch nicht als ‚authentische‘ Dokumentation, sondern als Teil einer verfremdenden Raumschulptur gezeigt – die selbst ‚migriert‘ in eine leerstehende Wohnung der ThyssenKrupp Immobilie (Abb. 9). Nicht ein ihr vorgängig unzugängliches Privates erlebt die Zuschauerin hier, sondern allenfalls die „theaterhafte Wirklichkeit“ der Inszenierung: „Das Beobachten selbst wird zum Inhalt ebenso wie die Unmöglichkeit, Realität in einen Theaterstoff zu verwandeln und festzuschneiden.“⁴⁷

Dass bei der medialen Aufbereitung des Privaten allenfalls Authentizitätseffekte zu Tage treten, die einen Begriff des Privaten zur Veranschau-

⁴⁶ Schultze/Wurster (2003), 40.

⁴⁷ Schultze (2003), 19.

48 Zum Verhältnis von Privatheit und Medialität vgl. Grimm/Krah (2014).

49 Schultze/Wurster (2003), 51; vgl. 53.

50 Schultze/Wurster (2003), 52.

51 Vgl. Wehrle (2015), 227; Hohendahl (2000), 2 f.

lichung und Beglaubigung mobilisieren und gleichzeitig ‚das Reale‘ wie ‚das Private‘ nur noch als Abwesendes in Anschlag bringen können⁴⁸, zeigt auch die achte Wohnung der Bruckhausen-Tour: Sidi Larbi Cherkaoui (Antwerpen) erschafft hier einen Raum des Intimen; eine Frau und ein Mann schlafend in je einem Bett, neben ihnen je eine Toilette. Erneut handelt es sich nicht um echte „Preisgabe“ (Sennett), sondern um eine hochartifizielle Raum-Gestaltung, die mit Spiegelungen, Verdoppelungen und Perspektivverschiebungen arbeitet und dabei den Zuschauer in ein surreales Spiel um ‚Echtheit‘ und Täuschung verwickelt.

Eine unmittelbar mit Sennetts These von der „Verarmung der Sinne“ und mit körperlicher Erfahrung in Verbindung stehende Inszenierung realisiert Claudia Bosse (Wien): Ein Schauspieler vom Theaterkombinat Wien spielt wahlweise einen von drei im Vorfeld entwickelten stummen Bewegungsabläufen innerhalb einer Wohnung bzw. vor dem Haus in einem Gebüsch durch; immer nackt, reptilienartig, immer mit Kontaktaufnahme zum Publikum, gewollte „Gewaltassoziationen“; ein Rinderpansen verströmt Verwesungsgeruch. Die Dokumentation verrät, dass die Besucher dem Türsteher insgesamt 150 unterschiedliche Geschichten über die Geschehnisse berichtet haben.⁴⁹ Dass diese nicht nur teilweise mit Ekel, sondern auch mit großer Lust auf dieses Körperspiel eingestiegen sind („eine Besucherin hätte Andreas unter dem Teppich gestreichelt“⁵⁰), zeigt, dass *X Wohnungen* nicht nur über das Zeigen, sondern sogar über das Inszenieren von Privatheit hinausgeht: Mitinszeniert werden immer ‚unsere‘ Hoffnung auf den Sennett’schen „Schauplatz des Lebens“, ‚unsere‘ gängigen Verfallserzählungen sowie die zweifelhafte Aussicht, die unterstellte Geschichte des Ungleichgewichts zu Gunsten einer der ‚Sphären‘ könne wiedergutmacht werden.

Interieur

Problematisch an jenen großen Erzählungen vom Verfall der Sphären, von der Verdrängung der einen durch die andere, ist nicht, dass sie nicht als historische Diagnose auf unterschiedliche Zeiten zutrafen; problematisch ist, dass sie vorgeben, deskriptiv zu verfahren und dabei eigentlich normativ sind;⁵¹ problematisch sind sie aber auch, weil sie ‚das Private‘ mit unterschiedlichen Wertvorzeichen *jenseits des Erscheinens* konzipieren: entweder als ersehntes und bedrohtes Ursprünglich-Unmittelbares im Angesicht digitaler Übergriffe, oder als passiv-aggressives Unsichtbares, das einer als Maßstab gesetzten sichtbaren Öffentlichkeit entgegensteht.

Schon vor den performativen Spielwiesen aktueller Theaterpraxis wussten die Künste jedoch ein weitaus ambivalenteres Bild zu zeichnen, der Verstrickung von Interieorem und Exterieorem sowie der unumgänglich *medialen Erscheinung* dieser Verstrickungsgeschichte nachzugehen.

Die Abgrenzung vom ‚Verstellungstheater‘, die Lilienthal für *X Wohnungen* reklamiert, führt aufgrund der allenthalben greifbaren Inszenierungslust daher eher in eine Sackgasse; als interessantere Folie erweist sich die Bildgattung des Interieurs.⁵² Dieser geht es – seit dem 14. Jahrhundert – um eine Darstellung von Lebensräumen des Menschen, um privates Milieu, häusliche Intimität.⁵³ Wenn Karl Schütz vom „Alltag in all seiner Poesie und Drastik und in der Fülle seiner manchmal gewöhnlichen, zuweilen komischen oder auch tragischen Momente“ schreibt⁵⁴, dann scheint das jene aktuelle (Theater-)Sehnsucht vorwegzunehmen, dem ‚echten Leben‘ einmal wieder nahe zu sein. Wenn auch unter anderen gesellschaftlichen Vorzeichen sucht schon die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts, in der das Interieur als Untergattung des Genrebildes populär wird, nach der „Realität des täglichen Lebens.“⁵⁵

Die Bildgattung des Interieurs beschränkte sich aber nie auf einfache Innenraumdarstellungen, sondern verband immer schon Innen und Außen, faltete sie ineinander. Denn anders als in den Anliegen der klassischen Genremalerei – die sich als ‚Sittenbild‘ der Schilderung der Lebensformen eines Volkes und seiner landschaftlichen, Arbeits- oder Wohnumgebung verschreibt –, sind die Interieure, so Schütz, doppelte Szene: dargestellte Szenen und Szene der Darstellung. Paradigmenbildend sind hier natürlich Diego Velasquez’ *Las Meninas* (1656) (Abb. 10), in denen nicht nur der Innenraum des Königlichen, sondern im gleichen Zuge auch das Malatelier der Darstellung zur Ansicht kommt.⁵⁶ Dass sich das Interieur dabei quer zu den fünf gängigen Gattungen der bildenden Kunst verhält (Historie, Porträt, Genre, Landschaft, Stillleben)⁵⁷, zeigt an, dass das dem Innenraum zugeschriebene ‚Private‘ eine Mischung ist aus historischer Diagnostik, individuellem oder kollektivem (Sitten-) Bild, Raumproblematik und ästhetischer Anordnung.

Nicht zufällig leitet Schütz das Interieur dabei aus der Theaterkultissendarstellung um 350 v. Chr. ab, die bereits die zentralen Charakteristika der Bildgattung umfasst: „räumliche Erfassung eines umbauten Lokals“, „Übergang zwischen innen und außen“, „eine Handlung, zu deren bildlichem Ausdruck der Raum notwendig ist“.⁵⁸ Auf den theatralen Ursprung der Bildgattung verweist, dass die Interieurs allererst durch räumliche Öffnungen – Fenster, Türen, durchbrochene Wände etc.

52 Das Auftreten des Interieurs ist nicht auf die bildende Kunst beschränkt; vgl. exempl. das intermediale Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds *Interieur und Innerlichkeit: Zur Darstellung von Innenräumen in Literatur, bildender Kunst und Film (1850–1950)*.

53 Vgl. zur umfangreichen Darstellung und Einordnung Schütz (2009).

54 Schütz (2009), Klappentext.

55 Schütz (2009), 11.

56 Vgl. Schütz (2009), 12 f.

57 Vgl. Schütz (2009), 10 f.

58 Schütz (2009), 9.

Abb. 10: Diego de Silva y Velázquez: *Las Meninas* (1656). Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm; Madrid, Museo del Prado.



– und durch die Inskription von Beobachterfiguren entstehen: Interieurmalerei bedingt eine „Einengung des Blickwinkels; Maler und Betrachter befinden sich nun nicht länger außerhalb des Raums, in den sie hineinschauen können, sondern haben sich in den Raum selbst begeben.“⁵⁹

Aus dem oben Gesagten sollte ersichtlich werden, wie viel das Interieur hinsichtlich der medialen Anordnung mit den Begehungsszenarien von *X Wohnungen* zu tun hat; bis in die konkrete Raumsprache lassen sich die Anknüpfungen nachverfolgen: So sind es, paradigmatisch in Samuel van Hoogstratens *Pantoffeln* (um 1658–1660) (Abb. 11), die Türfluchten, die das – mal erlaubte, mal verbotene – Eintreten thematisieren, die „Schwelle als Grenze, an der Privatsphäre beginnt, die im Regelfall dem allgemeinen Zutritt verschlossen bleibt“.⁶⁰ Als gemalte unterstreicht diese Privatsphäre indes zugleich, dass sie als immer schon mediales Phänomen mit zur Verhandlung steht. Eine der in diesem Sinne gelungensten Inszenierungen des Duisburger ‚Privattheaters‘ ist Stefanie Loreys und Björn Mehligs (Gießen) *Karambolage*. Hier steht die Wohnungstür im Zentrum, die vom Besucher mit einem Stethoskop abgehört wird; blickt er dann durch das Schlüsselloch, um die gehörten Stimmen zu verorten, sieht er eine bilderflutende Videocollage und damit sich selbst auf der Suche nach und in Verhandlung von ‚Privatheit‘ (Abb. 12).

59 Schütz (2009), 9.

60 Schütz (2009), 9.



Abb. 11: Samuel van Hoogstraten: *Die Pantoffeln* (1658). Öl auf Leinwand, 103 x 70 cm; Paris, Musée du Louvre.



Abb. 12: Inszenierung *Karambolage*; Foto: Julia Naunin. Aus: Schultze/Würster (2003), 113.

Es steht dabei mehr auf dem Spiel als nur das Spiel der Künste mit sich selbst: So versteht auch Beate Söntgen den Hinweis auf die mediale Verfasstheit und die durch Betrachtung/Wahrnehmung allererst konstruierte (private) ‚Wirklichkeit‘ als wesentliches Charakteristikum des Interieurs; Söntgen unterstreicht einen quasi-anthropologischen Befund: Das Interieur sei „der Ort, an dem Welt angeeignet und entworfen wird, im Lesen, Deuten, Träumen. Im Interieur zeigt sich seit dem Beginn der Moderne die Perspektive des Subjekts, sein Verhältnis zu sich wie zur Welt.“ Dieses Verhältnis konstituiert sich ‚im Bild‘, d. h. durch und als Wahrnehmung, worauf die Selbstbezüglichkeit der (Interieurs-)Kunst – das Sprechen der Kunst „von ihrer medialen wie materialen Bedingtheit“ – beständig zeugt. Salopp gesagt: nicht einfach um Bilder vom Wohnen geht es, sondern um ‚unser‘ „Wohnen in Bildern“. ⁶¹

61 Söntgen (2006), 139.

Möchte man das nun doch wieder zeitdiagnostisch wenden, muss man zumindest anerkennen, dass es sich beim Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit nicht um eine große einzelne Bewegung, sondern um Wellenbewegungen handelt. So verzeichnet Felix Krämer ausgehend von dem Slogan, „In‘ ist, wer zu Hause bleibt“, „viele Parallelen zwischen der aktuellen Situation [zu Beginn des 21. Jahrhunderts] und der um 1900“: „Renaissance der Häuslichkeit“, „Rückkehr der Bürgerlichkeit“, „Wiederkehr alter Werte“ im Angesicht „gesellschaftlicher Veränderungen und wirtschaftlicher Verunsicherung“. Zu den Parallelen gehöre aber auch die Einsicht in die ‚Unheimlichkeit des Heims‘: „dass der

Abb. 13: Félix Vallotton: *Das rote Zimmer* (1898). Tempera auf Karton, 58,5 x 79,5 cm; Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.



Rückzug ins Heim neben der erhofften Nestwärme diesem Ort zutiefst verstörende Seiten entlocken kann, wenn im vertrauten Heim plötzlich das Unheimliche zum Vorschein kommt.⁶² (Abb. 13 u. 14)

Insofern Freud das Unheimliche als „irgendwie eine Art von heimlich“ bestimmt⁶³, erzeugt dies, so Krämer, eine „grundlegende Instabilität“.⁶⁴ Diese tangiert aber ebenso die Abgrenzung von Privatem und Öffentlichem, Bekanntem und Fremdem (denn ‚privat‘ ist eben auch „irgendwie eine Art von“ ‚öffentlich‘) wie die gesamte mit dem Privatheits- bzw. Öffentlichkeitsdiskurs einhergehende – auf die Beschwörung von ‚Gefahr‘ zielende – Zeitdiagnostik.

Diese genuine Instabilität hat wiederum viel mit Privatheit selber zu tun. Wie Dirk Baecker herausstellt, leitet sich der Ausdruck etymologisch vom lateinischen *privatio* (die Beraubung, aber auch die Befreiung, das Befreitsein) und vom griechischen *stéresis* (das Fehlen, der Mangel, die Negativität, die unbestimmte Zweiheit und Abwesenheit) her:

*Nimmt man dies als Ausgangspunkt eines möglichen Verständnisses von Privatheit, so ist diese als Adresse einer Distanznahme, gewonnen aus der Fähigkeit der Negation, zu verstehen, die ihre Pointe in der Unbestimmtheit hat, da jede Bestimmtheit bereits wieder Gesellschaft (‚Öffentlichkeit‘) in Anspruch nehmen müsste.*⁶⁵

Baecker wendet das nun seinerseits wieder diagnostisch und spekuliert, die „Kulturform der nächsten Gesellschaft“ – „4.0“ nennt er sie – sei vermutlich durch „Komplexität“ gekennzeichnet, durch die „prinzipielle Intransparenz unserer Weltverhältnisse“, die „Unzugänglichkeit unserer Körper, unseres Bewusstseins, aber auch der Gesellschaft und der Maschinen“, so dass sich als ‚privat‘ „jedes Ereignis und jeder Ort“

62 Krämer (2007), 7.

63 Freud (1919), 145; zitiert nach Krämer (2007), 19.

64 Krämer (2007), 19.

65 Baecker (2017), o. S.



Abb. 14: Andreas Pronneg in der Inszenierung von Claudia Bosse (Wien); Foto: Sven Lison. Aus: Schultze/Wurster (2003), 52.

bestimmen ließen, „aus dem und an dem sich eine unkalkulierbare Negation, eine Entgegensetzung gewinnen lässt. Was ist das konkret? Finden Sie es heraus.“⁶⁶

Vielleicht ist es tatsächlich eine Pointe von Privatheit, dass ausgerechnet ein Buch dieser Diagnose über das Netzzeitalter und seine allumfängliche Digitalisierung entgegenhalten kann: Jede Diagnose über Privatheit muss selbst instabil sein. Die Dokumentation der Duisburger *X Wohnungen* – ein Buch mit Texten und Bildern und eine CD-ROM mit anachronistisch anmutenden Film- und Soundschnipseln⁶⁷ – vermittelt ein solches Ereignis: Was einmal ein ‚reales‘ Theatererlebnis gewesen sein mag – für viele seither, rund um den Globus, und für jeden anders – ist für die nachträgliche Rekonstruktion letztlich *intransparent* und *unzugänglich*. Aber selbst dieses Ereignis ist natürlich noch medial hergestellt: fernab der Digitalität, in einem Buch. Zu einer in diesem Sinn ebenfalls notwendig instabilen Diagnose verdichtet, könnte das genauso gut heißen: grosso modo besteht wenig Grund zur Sorge.

⁶⁶ Baecker (2017), o. S.

⁶⁷ Vgl. Schultze/Wurster (2003).

Bibliographie

- Baecker, Dirk (2017): „Privacy 4.0“. <https://catjects.wordpress.com/2017/11/25/privacy-4-0/> (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- Behrendt, Eva (2003): „Jede Wohnung ist eine Bühne“. In: Schultze/Wurster (2003), 59-65.
- Behrendt, Eva (2008): „*X Wohnungen* wird zum Exportschlager“. In: *Frankfurter Rundschau*, 11. 6. 2008. <http://www.fr.de/kultur/stadterkundungsparcours-x-wohnungen-wird-zum-exportschlager-a-1184219> (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- Beyvers, Eva u. a. (2017): „Einleitung“. In: dies. u. a. (Hg.): *Räume und Kulturen des Privaten*. Wiesbaden: Springer, 1-17.

- Ehnes, Barbara (2015): *Starting Over. Bühnenbilder, Konzepte / Stages, Concepts*. Hg. v. Stefanie Carp. Berlin: Theater der Zeit.
- Fast Forward Festival 2 (2015): *X Apartments*. <http://www.sgt.gr/eng/SPG1080/> (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- Freud, Sigmund (1919): „Das Unheimliche“. In: ders.: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1993, 137-172.
- Grimm, Petra/Krah, Hans (2014): „Ende der Privatheit. Eine Sicht der Medien- und Kommunikationswissenschaft“. In: http://www.digitale-ethik.de/showcase//2014/11/Ende_der_Privatheit_Grimm_Krah.pdf (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018), 1-26.
- HAU (2004): *X Wohnungen Berlin 2004 – Theater in privaten Räumen*. http://www.archiv.hebbel-am-ufer.de/archiv_de/kuenstler/kuenstler_1868.html (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- HAU (2008): *X WOHNUNGEN NEUKÖLLN 2008*. http://www.archiv.hebbel-am-ufer.de/archiv_de/kuenstler/kuenstler_12746.html (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- HAU (2018a): *Spy on Me*. 17.–25. 1. 2018. http://www.hebbel-am-ufer.de/download/20427/zeitung_spy_on_me.pdf (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- HAU (2018b): *andcompany&Co. COLONIA DIGITAL: The Empire Feeds Back*. <http://www.hebbel-am-ufer.de/programm/spielplan/andcompany-co-colonia-digital-the-empire-feeds-back> (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- Hohendahl, Peter Uwe, Hg. (2000): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Keckeis, Carmen (2017): „Privatheit und Raum – zu einem wechselbezüglichen Verhältnis“. In: Eva Beyvers u. a. (Hg.): *Räume und Kulturen des Privaten*. Wiesbaden: Springer, 19-56.
- Knörer, Ekkehard (2004): „X Wohnungen (Hau, Berlin-Friedrichshain, Juni 2004)“. In: *Jump Cut-Magazin*. <http://www.jump-cut.de/xwohnungen.html> (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- Krämer, Felix (2007): *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900*. Köln u. a.: Böhlau.
- Lehnert, Gertrud (1999): *Mit dem Handy in der Peepshow. Die Inszenierung des Privaten im öffentlichen Raum*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Lilienthal, Matthias (2003): „Das voyeuristische Erschrecken. Zu Idee und Konzept von *X Wohnungen*“. In: Schultze/Wurster (2003), 9-12.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lück, Anne-Kathrin (2013): *Der gläserne Mensch im Internet. Ethische Reflexionen zur Sichtbarkeit, Leiblichkeit und Persönlichkeit in der Online-Kommunikation*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Prost, Antoine (1993): „Grenzen und Zonen des Privaten“. In: ders./Gérard Vincent (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens*. Bd. 5: *Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*. Übers. v. Holger Fliessbach. Frankfurt a. M.: Fischer. Frz. Orig.: *Histoire de la vie privée*. Tome 5: *De la Première Guerre mondiale à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- raumlabor berlin (2005): *X-Wohnungen 2005, Berlin*. <http://raumlabor.net/x-wohnungen/> (zuletzt gesehen: 9. 1. 2018).
- Schütz, Karl (2009): *Das Interieur in der Malerei*. München: Hirmer.

- Schultze, Arved (2003): „Theater und Realität. Die Inszenierung des Fremden“. In: ders./Wurster (2003), 13-19.
- Schultze, Arved/Wurster, Steffi, Hg. (2003): *X Wohnungen. Duisburg. Theater in privaten Räumen*. Berlin: Alexander Verlag.
- Sennett, Richard (1977): *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge UP.
- Sennett, Richard (1991): *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. Übers. v. Reinhard Kaiser. Frankfurt a. M.: Fischer. Amerik. Orig.: *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*. New York: Knopf, 1990.
- Sennett, Richard (1995): *Fleisch und Stein: Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Übers. v. Linda Meissner. Berlin: Berlin Verlag. Amerik. Orig.: *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. New York: Norton, 1994.
- Sennett, Richard (2008): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Übers. v. Reinhard Kaiser. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag. Amerik. Orig.: *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
- Siemes, Christof (2010): „Prügel unterm Regenbogen“. In: *Die Zeit*, 15.7.2010. <http://www.zeit.de/2010/29/Theaterprojekt-Johannesburg-Suedafrika> (zuletzt gesehen: 9.1.2018).
- Söntgen, Beate (2003): „Interieur. Vom Wohnen in Bildern“. In: Eva Horn u. a. (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München: Fink, 139-152.
- Wallraff, Günter (1985): *Ganz unten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Wehrle, Annika (2015): *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.